P. RODOLFO MAIOCCHI

Conservatore del Civ. Museo di Storia Patria di Pavia

LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

QUADRO AD OLIO DI RAFFAELLO D'URBINO

POSSEDUTO

DALLA SIGNORA TERESINA RIVA VEDOVA BINDA DI COMO

PAVIA

PREMIATO STABILIMENTO TIPOGRAFICO SUCCESSORI BIZZONI

1899.

P. RODOLFO MAIOCCHI

Conservatore del Civ. Museo di Storia Patria di Pavia

LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

QUADRO AD OLIO DI RAFFAELLO D'URBINO

POSSEDUTO

DALLA SIGNORA TERESINA RIVA VEDOVA BINDA DI COMO

PAVIA

PREMIATO STABILIMENTO TIPOGRAFICO SUCCESSORI BIZZONI

1899.

La Strage degli Innocenti di Raffaello d'Urbino

Quadro ad olio posseduto dalla signora Teresina Riva vedova Binda di Como.

È compiacenza vivissima questa ch'io provo nel far conoscere alla larga schiera degli intelligenti cultori dell'arte italiana un quadro dovuto al magico pennello dell'Urbinate, una gemma della pittura italiana, che le vicende dei tempi tolsero per lunghi anni, all'ammirazione ed allo studio.

Tuttavia non posso dissimulare un vago senso di timore pensando alle immancabili opposizioni, ai dubbi, alle denegazioni che l'annunzio del rinvenimento potrà suscitare.

La fama di Raffaello, il pregio altissimo in cui sempre si tennero le sue creazioni, le minuziose ricerche fatte da tanti studiosi e critici d'arte sulla ricca produzione raffaellesca, hanno concorso a creare un pregiudizio contro l'autenticità del quadro in discorso, sembrando ai più quasi impossibile che un dipinto di Raffaello abbia potuto rimanere per tanto tempo e fino a questi giorni ignorato ed oscuro.

E debbo confessare che a prima giunta fui io stesso da quel pregiudizio tratto ad accogliere colla maggior diffidenza la notizia dell'esistenza della *Strage degli Innocenti* di Raffaello. Ma poi l'attento studio del dipinto e delle particolarità sì storiche che artistiche che lo accompagnano, valse a distruggere a poco a poco ogni mio dubbio, anzi a produrre in me la piena convinzione della autenticità del quadro. Ed è nell'intento di condurre gli intelligenti ad una stessa convinzione e di far palese al mondo artistico l'apparire di questa fin qui ignorata gemma raffaellesca, che mi faccio ardito di pubblicamente esporre i risultati delle mie ricerche e dei miei studi.

*
* *

All'inaugurarsi della Esposizione di Arte Sacra a Como alcuni giornali annunziarono che, in quelle sale, figurava un quadro ad olio di piccole dimensioni rappresentante la *Strage degli Innocenti* perfettamente simile alla famosa incisione di Marc'Antonio Raimondi. Ne parlarono la *Provincia di Como, il Tempo*, ed altri in modo dubitativo; ma l'*Osservatore* di Milano stampava una corrispondenza comense, in cui, senza esitanza, asseveravasi che il quadro era veramente di Raffaello, accennando che la tecnica con cui è condotto il dipinto rivela ad evidenza la mano dell'eccelso maestro.

La notizia rimase per altro molto circoscritta, non suscitò rumore, quasi fosse andata ad infrangersi contro una ostile prevenzione che temeva o una audace mistificazione o l'incompetente entusiasmo di qualche critico novellino.

Comunque, l'indifferenza dei più non attutì la viva mia curiosità, sicchè volli conoscere il quadro ed aver notizie particolareggiate e precise.

Seppi esserne proprietaria la signora Teresina Riva vedova Binda di Como la quale, soltanto in seguito a molte preghiere s'era indotta ad esporre il quadretto, da lunghi anni conservato e custodito con somma gelosia nella di lei famiglia. Il quadro pervenne a quella signora per eredità del padre, l'avvocato Evangelista Riva, che n'era entrato in possesso alla morte del suo genitore Giacomo Riva. Nella divisione dei beni da esso lasciati ai suoi figli, fu tra questi divisa la ricca collezione di quadri che il padre, amantissimo della pittura aveva adunata con ragguardevole somma. Il nostro quadretto, perchè ritenuto di cospicuo valore, si voleva dagli eredi esitare; ma l'uno di essi, il già nominato Avv. Evangelista, pur di avere per sè il quadro, si obbligò ad acquistare dal Comune una cappella funeraria ed adornarla con sontuoso monumento per la famiglia nel cimitero di Como.

Mi fu anche detto essere convinzione della famiglia Riva, convinzione fondata su una ininterrotta serie di testimonianze ed anche su documenti scritti, che il quadro fu comprato per 180 zecchini e un soldo, prezzo assai considerevole allora, in una

vendita all' asta delle suppellettili lasciate da un cardinale, del quale però nessuno seppe indicarmi con precisione il nome. Però considerando che sulla carta che involse per lunghi anni il quadro sta scritto la data 1740 e rilevandosi dal Guarnacci (1) che, verso quest' anno, parecchi cardinali morirono, si potrebbe seguendo questo filo, tentare qualche più precisa ricerca.

Comunque sia però la cosa, sta di fatto che per lunga serie di anni il quadro fu, nella detta famiglia, con scrupolosa cura custodito e sempre ritenuto lavoro originale di Raffaello, quello stesso lavoro che servì a Marc'Antonio per la sua incisione della *Strage*, che tutti sanno derivare da un disegno, almeno, del Sanzio.

Ora mi domando: la tradizione dei Riva regge alla critica?

*
* *

Il quadro in discorso, racchiuso in cornice dorata a grande intaglio ornamentale del secolo XVII, rappresenta la *Strage degli Innocenti*, secondo la notissima incisione fatta da Marc' Antonio Raimondi sulla creazione di Raffaello d' Urbino. È di modeste dimensioni e misura all'incirca centimetri ventotto d'altezza per una lunghezza di quarantaquattro, così che risponde perfettamente alle dimensioni della tavola di rame dell'incisione della *Strage* creduta di Marc'Antonio e conservata nel Museo Civico di Pavia (Pinacoteca Malaspina). Un diligente esame però mostra parecchie differenze tra il quadro e la incisione segnata col distintivo della *felcetta;* nessuna invece coll'altra incisione, pure notissima, senza felcetta. Notiamo questa particolarità e su di essa insistiamo, giacchè se le nostre conclusioni saranno accettate, si potrà aver argomento per decidere quale delle due sia di Marco Antonio. Noto altresì che le ricerche dello Zani stabilirono che quella colla felcetta e colla marca M. A. non è opera del Raimondi ma di Marco Dente, detto Marco da Ravenna alquanto posteriore (2). Che migliore d' assai sia quella *senza felcetta*, la vera di Marc' Antonio, quantunque quella di Marco da Ra-

---

(1) Guarnacci: *Vitae et res gestae Pontif. Romanor. et S. R. E. Card.* Roma, 1751.

(2) Quatremere de Quincy: *Storia di Raff.*, Milano, 1829, pag. 210.

venna non avendo le esagerazioni di muscolatura che si notano nell'altra, a prima vista sembri da preferirsi, è provato dal Passavant (1) che appunta nella incisione di Marco Dente grande durezza di contorni, disegno men buono, minore verità e poca vita nell' espressione delle teste.

La fotoincisione che qui diamo del nostro quadro ci dispensa da una minuta descrizione: il lettore può fare i suoi raffronti e il suo esame tra il dipinto e le incisioni. — Dirò invece che il quadro si trova in discreto stato di conservazione; non ha guasti che notevolmente lo deturpino; il colore è ancor vivo e conservato, tranne in alcune parti, specialmente del suolo e di alcuni manti sui quali si notano l' oltremare ed il bianco alquanto alterati. Una lievissima scrostatura della superficie colorata appena si avverte a destra del riguardante, nell' estremità del margine inferiore. Escludiamo anche ogni ritocco ed ogni restauro, dei quali non si scorge traccia alcuna: per fortuna il quadro non è stato manomesso.

***

Per dire ora della tecnica del quadro, credo necessario una premessa. Noi non dobbiamo ricercare col nostro esame se l'assieme del quadro e le sue particolarità accennino manifestamente a Raffaello, o no: ognuno sa che la *Strage* è realmente creazione sua e quindi sarebbe ozioso il notare tutte quelle caratteristiche del suo assieme che la appalesano per tale. È quell' insieme di cui i signori Cavalcaselle e Crowe scrivono che « mostra proporzioni drammatiche, combinate però con simmetria troppo ricercata per non denunciare l' eccessiva premeditazione e lo studio troppo scultorio ed accademico dei modelli e dell' antico (2) ».

Pertanto il nostro esame deve ridursi al colorito ed al disegno, e fin d' ora diciamo che l' indagine la più accurata e la più minuta considerazione non hanno potuto fornirci argomento serio per dubitare dell'attribuzione del quadretto a Raffaello. La speciale e caratteristica tavolozza di lui, co' suoi colori vivi ed

(1) Passavant: *Le peintre-graveur*. Leipzig, 1864, pag. 12.
(2) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, Firenze, 1890, Vol. II, pag. 130.

aggraziati, colla mirabile loro fusione da cui risulta quell'armonica e gradevole impressione dell'assieme, una delle mirabili doti del Sanzio, risaltano così che non è possibile non trascorrere col pensiero ai raffronti con lavori che a Raffaello spettano senza contestazione e coi quali non si può negare abbia riferimento il nostro quadretto. Spaziosa è la massa della luce e delle ombre in generale, come di quelle projettate dalle figure sul piano: queste ombre, lo si noti, non sono nè profonde nè nerastre: hanno il carattere leggiero e sfumato, proprio del periodo romano dell' Urbinate (1). Le tinte sono calde e vigorose, le carnagioni offrono il più vivo contrasto; delicate e quasi d' ambra quelle delle povere madri sgomente, rosee quelle dei bambini vittime inconscie, forti e abbronzate quelle degli sgherri; semplici e puri i colori lucenti dei panneggiamenti, rosei, azzurri, verdi e gialli; tutte caratteristiche raffaelliane (2). Spiccano le capigliature biondo-auree: bellissima sovra tutte la lunga chioma biondissima e fluente per la quale uno sgherro tiene afferrata la giovane donna del centro destro del quadro. Ben inteso il colorito dello sfondo: nel dipinto il paesaggio è molto meno pesante di quel che può apparire nella incisione di Marco Antonio; l' effetto prospettico è meglio ottenuto, giacchè mentre il Raimondi addossa forse un po' troppo la parte architettonica al gruppo delle figure, nel quadro invece, con arte più sapiente, il ponte che è gittato attraverso alla scena e le case dei lati sono distanziati, e non impacciano le figure del dramma che si muovono e spiccano libere e staccate.

Dove anche è facile ravvisare la superiorità della tecnica del quadro in confronto all' incisione del Raimondi è, oltrechè nel disegno, specialmente nella espressione delle figure. La piena dell'affetto che traspare dalle figure raffaellesche è una delle doti caratteristiche che più colpiscono nei lavori dell' Urbinate. Fin dal 1506 come osserva il Müntz (3), Raffaello erasi fatto maestro nell' arte di concepir le più belle figure, veramente ideali e divine, e di dar loro la desiderata espressione. Ora, basta anche una superficiale occhiata per cogliere nel nostro quadro la forza affettiva dei volti e delle movenze.

---

(1) Morelli: *Pitt. Ital.* Milano, 1897, pag. 43.
(2) Müntz: *L' età dell' oro dell' arte ital.* Milano, 1894, pag. 537.
(3) Müntz: *L' età dell' oro dell' arte ital.*, pag. 545.

L'amore, il dolore, il terrore, la disperazione che si disegnano sui volti di quelle povere madri; la crudeltà, la sete del sangue, l'inebbriamento della ferocia degli sgherri; l'incoscienza o il fisico dolore dei pargoletti, danno al truce dramma tanta eloquenza, tanta vivacità che maggiori davvero non si potrebbero desiderare. È mirabile l'accordo degli esteriori atteggiamenti collo stato psichico da cui ogni figura si capisce animata: è un insieme, anche psicologico, di squisita perfezione.

Richiamo eziandio l'attenzione del critico d'arte sulle caratteristiche delle mani, dei piedi, delle varie parti del volto.

Accennerò solamente che è ormai ammesso da tutti i critici che Raffaello ebbe per lungo tempo l'uso di fare alle figure femminili le mani larghe e le dita e le unghie corte, e molto faticò prima di correggere questo difetto. Vi riuscì, almeno in parte, circa il 1508 (1). Ora nel nostro quadro, che è del 1510 come vedremo, le mani quantunque siano più affilate e ingentilite, risentono ancora qualche po' della larghezza del metacarpo: le dita sono discretamente affusolate, ma si tradiscono ancora un po' impacciate. Anche i piedi sono più corretti e impiccioliti; notevole in questi la caratteristica movenza del pollice. Le orecchie che nel nostro quadretto si vedono, rotonde e grasse, ben congiunte col resto, anzichè esservi appiccicate, rivelano il fare proprio di Raffaello (2). Si sa; ogni pittore notevole, scrive il Morelli (3), ha per così dire, un tipo suo della mano e dell'orecchio. Nei quadri dell'epoca fiorentina di Raffaello, la palma della mano è larga e piatta; le dita corte e grosse sono ancora un po' mancanti di vita. La mano vi ha ancora un carattere molto casalingo e borghese. Dopo il 1509, essendo Raffaello a Roma venuto maggiormente a contatto colle alte classi sociali, egli nobilita anche la mano, come nel suo cartone per la Scuola d'Atene nell'Ambrosiana di Milano, per giungere gradatamente alla mano elegante ed aristocratica della Madonna di casa d'Alba, della Madonna della Seggiola, della Galatea e così via.

Riassumendo l'impressione avuta dalla lunga analisi che ne ho fatta, dirò che queste particolarità mi riconducono ai lavori

---

(1) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, vol. I, pag. 226.
(2) Morelli: Op. cit. pag. 40.
(3) Morelli: Op. cit. pag. 73.

di Raffaello del periodo romano. Lo svolgimento di questa analisi e i necessari raffronti, oltrecchè richiedere un ampio corredo di tavole che a me non è dato di poter pubblicare, imporrebbe anche il sacrificio della brevità che mi sono imposto in questo lavoruccio. Chiunque, per altro, vorrà fare questo esame si persuaderà che la conclusione mia non è punto arbitraria ed ingiustificata: lungi dall'essere uno dei vecchi mezzucci di artificiale dimostrazione d' una tesi affatto soggettiva, è il risultato di uno studio largo, e spassionato e strettamente oggettivo.

Infine debbo notare che la tecnica pittorica con cui il quadro è condotto dà motivo sufficiente di escludere il dubbio che esso sia una semplice copia. Innanzi tutto si potrebbe domandare: Copia di che? Forse di un quadro di Raffaello? Ma quale? La risposta sarebbe difficile. Poi la sicurezza e la spontaneità del tocco, il fare largo, franco, indipendente, la freschezza del colore, la maestria delle tinte, la saggia perizia delle ombre, sopratutto la vigoria, la eloquenza del sentimento, fanno a buon diritto ravvisare l'opera originale di un maestro operante sotto l'impulso del genio. Possiamo anche noi domandare col Morelli (1): Quale idea dell'arte devono avere coloro che possono considerare come una meccanica imitazione, il nostro quadro, dove è tanta forza, tanta grazia, tanta espressione e maestria?

***

Esponiamo ora alcune considerazioni sul *disegno*, altro degli elementi che servono a dare una base seria e conchiudente pel giudizio di un quadro. Trascuro il disegno dello sfondo; le fabbriche e il ponte che lo adornano, rammentano lo stile delle fabbriche di Roma e delle vicinanze. Il tutt' assieme è armonico e ben indovinato, sente però del convenzionale e dell'ammanierato. Quanto alle figure bisogna fare una distinzione, fra le donne e gli sgherri, questi nudi, quelle no. Il disegno nelle figure femminili è quasi sempre notevole per bellezza di forme, correzione e spontaneità. Appare però una certa qual pesantezza, una eccessiva vigoria delle membra; e i lineamenti non sono nè fini

(1) Morelli: Op. cit. pag. 52.

nè aristocratici. Però aggiungiamo subito l' osservazione del Müntz: « Raffaello tributario in Perugia degli Umbri, a Firenze dei Fiorentini, appena stabilitosi in Roma scosse il giogo delle scuole contemporanee per non chieder più consigli che all'antichità classica ed alla natura..... Le figure di questo suo terzo periodo si distinguono per una specie di salute robusta, lineamenti alquanto massicci, carnagioni d'ambra; è la bellezza romana in tutto il suo splendore (1) ». I bambini che giacciono sul pavimento, o che sono stretti dalle madri, sono indovinati, floridi anch' essi e robusti, ma disegnati e modellati con grazia. Belli i due giacenti nella prima linea del quadro: alquanto duro nelle estremità inferiori quello, ritto, nel centro. Parecchie cose invece sono da biasimare nel disegno degli sgherri. Due di essi, quello alla sinistra del riguardante e quello del centro a destra, non possono piacere all'osservatore per la stonatura da essi prodotta nel quadro. Lo sforzo per l' effetto plastico nuoce alla verità e alla correttezza. La sovrabbondante musculatura e le proporzioni gigantesche si allontanano dalla verità e tradiscono il manierismo: anzi il soldato del centro a destra non palesa molta perizia del pittore nella difficile trattazione dello scorcio. È questa la parte debole del quadro. Io dirò schiettamente che se esso non presentasse tali difetti sarei difficilmente tratto a ritenerlo di Raffaello: nel nostro caso, anche le mende, ne confermano l'autenticità.

Dobbiamo spogliarci da ogni pregiudizio. Non tutto quanto Raffaello produsse può ritenersi perfetto. Osservava fin da' suoi tempi il Lanzi: « È parere oggimai comune che Raffaello sia il principe dell'arte sua, *non perchè in ogni parte della pittura superi ogni altro*, ma perchè niun è giunto a possedere tutte insieme le parti della pittura in quel grado ch' egli le possedè. Il Lazzarini riflette ch'egli ancora cadde in errori ; ed è primo tuttavia perchè ne commise meno che altri (2) ». E per verità, di errori e gravi, Raffaello fu sempre imputato: la superiorità sua e la fama egli deve unicamente alla mirabile efficacia dell'insieme, alla fusione di tante belle doti, che pur non dissimulando i difetti e le macchie, fanno de' suoi dipinti una splendida opera d'arte.

---

(1) Müntz: Op. cit. pag. 547.
(2) Lanzi: *Stor. Pittor. dell'Italia*, Milano, Bettoni. 1831, Vol. IV, pag. 38.

Ora il difetto che noi appuntiamo nel quadretto della signora Binda è precisamente quello che non pochi autorevoli critici di Raffaello riscontrano nel grande pittore. Così il Vasari nota la *molta difficoltà* con cui l'Urbinate *imparò la bellezza degli ignudi ed il modo degli scorti difficili*, e ci sa dire che alla fine Raffaello disperando di riuscire, *considerò che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi* e desistette dal ricercare in essa gli effetti plastici della scultura: cosa che avrebbe dovuto fare ben prima, chè così « *non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva;* perciocchè gl' ignudi, che fece nella camera di Torre Borgia, dove è l'incendio di Borgo nuovo, ancorchè siano buoni, *non sono in tutto eccellenti. Parimenti non soddisfecero affatto quelli*, che furono similmente fatti da lui sulla volta del palazzo di Agostino Chigi in Trastevere (1) ». Anche il Mengs lamentò la deficienza di Raffaello « quanto alla teoria dei muscoli e al carattere forte (2) » e così pure il Selvatico (3) e già prima il Quatremere de Quincy, l' entusiasta illustratore dell' Urbinate (4). Il Passavant (5) esaminando anche l' *Incendio di Borgo*, di parecchi anni posteriore alla *Strage*, e che per lui è certamente l'opera migliore di Raffaello, nota che « dans le dessin du nu, il (Raphael) s' est d' avantage laissé entraîner par la tendance que manifestait alors Michel-Ange, de représenter un certain idéal, qui consiste dans l'exagération des formes humaines, plutôt que dans une étude sévère des modèles divers de la nature ». E ultimamente i signori Cavalcaselle e Crowe (6) appuntavano lo stile accademico e convenzionale dei nudi, anche nella nostra *Strage degli Innocenti*, in cui denunciavano « lo studio troppo scultorio ed accademico dei modelli e degli antichi (7) » e parlando di un quadro del 1508, la S. Caterina della Galleria Nazionale di Londra, criticarono la imperfetta « sua ma-

---

(1) Vasari: *Vita di Raffaello*, in Bellori: *Descriz. delle immag. dip. da Raff.*, Roma, 1821, pag. 59-64.

(2) Lanzi: Op. cit. vol. IV, pag. 39.

(3) Selvatico: *Stor. estet. critica delle arti del disegno*, Venezia 1856. vol. II, pag. 684.

(4) Quatremere de Quincy: *Stor. di Raff.*, pag. 219.

(5) Passavant: *Raph. d'Urbin*, etc. Paris, 1800, vol. II, pag. 158.

(6) Cavalcaselle e Crowe: *Raffaello*, vol. II, pag. 57.

(7) Id. Vol. II, pag. 130.

niera di fare gli scorci (1). » E similmente scrisse il Müntz (2) come verso il 1510 Raffaello fu indotto dallo studio delle opere di Michelangelo a tentare gli effetti di muscoli e di scorci: ma per riuscire nel grandioso, scapitò nel grazioso; e lamentava (3) che verso quell' epoca egli lavorasse con « maggior ardore che discernimento ».

Come ben nota il Lanzi (4) il sommo dei pregi di Raffaello fu l'avere con tanta eccellenza dipinto gli animi; nelle sue opere tutto parla nel silenzio, ogni attore « *il cor negli occhi e nella fronte ha scritto* ». E dacchè come osserva il Quatremere (5), il disegno non fu per Raffaello il fine della pittura, ma un mezzo, un istrumento atto a rendere una moltitudine di idee, dopo che si persuase che per raggiungere tale intento la maniera preferibile fosse quella di Michelangelo, *sforzò*, al dire del Selvatico (6), *l'anatomia senza mostrarsene sempre profondo conoscitore, diè nel rotondo, nel gonfio, sino nell' esagerato e perdette quello squadrare sapiente che nelle prime sue opere piace tanto.* In questi difetti Raffaello incorse specialmente quando volle esprimere nelle sue figure la violenza, la ferocia, la crudeltà: non solo in altre opere, ma anche nella stessa *Strage degli Innocenti* da lui ritentata più tardi, nei cartoni degli arazzi, Cavalcaselle e Crowe dicono essere « da censurarsi le forme pesanti ed il soverchio sviluppo muscolare delle figure, oltre che le espressioni alquanto volgari (7) ».

A me pare, dopo tutto questo, che la imperfezione, o forse meglio la esagerazione plastica degli sgherri nel nostro quadretto, non sia argomento sufficiente a negarne l' autenticità.

Anzi il rinvenire in mezzo a bellezze degne del Sanzio e allo stile certo corrispondente al suo, quei difetti a lui d' ordinario attribuiti, non è lieve argomento per farla ammettere.

Epperò, conchiudendo, per quanto riguarda i caratteri intrinseci del quadro, non esitiamo a dire che non vi sono ragioni sicure e convincenti per metterne in dubbio la autenticità.

---

(1) Cavalcaselle e Crowe: Vol. I, pag. 126.
(2) Müntz: Op. cit. pag. 551.
(3) Id. Op. cit. pag. 519.
(4) Lanzi: *Stor. pittor.* Vol. IV, pag. 43.
(5) Quatremere: Op. cit. pag. 492.
(6) Selvatico: *Stor. delle arti del disegno,* Vol. II, pag. 663.
(7) Cavalcaselle e Crowe: Vol. III, pag. 358.

Ma a dimostrarla possiamo giungere anche indipendentemente da tali caratteri, sui quali non vogliamo più oltre insistere anche perchè in simili esami suol avere troppa parte l'elemento soggettivo a scapito della verità.

*
* *

Tocchiamo delle relazioni di Raffaello con Marc'Antonio Raimondi, il famoso incisore. L'Urbinate, come leggesi ne' suoi storici, fece molto conto di lui, perchè facilmente comprese come « sotto l'eccellente ed ardito bulino di Marc' Antonio, le bellissime composizioni sue avrebbero potuto acquistare, per la moltiplicazione che ne dà la tiratura delle stampe, quella rinomanza universale che l'opera dell' intaglio fa acquistare a quella del pittore » (1). Marc' Antonio aveva esercitato dapprima la sua arte in Bologna, quindi a Venezia ed a Firenze. In quest' ultima città, ammirato di Michelangelo, intraprese la riproduzione del cartone dei soldati che si bagnano in Arno, ma non condusse a termine il lavoro, che uscì soltanto nel 1510. In seguito, da Firenze s' era recato a Roma: Raffaello ammirò tosto la perizia del giovane disegnatore, e Marc' Antonio trovò, per parte sua, nei lavori di Raffaello una grande affinità di stile: si intesero, e cominciarono ad essere *quasi soci nello stesso lavoro* (2). Ciò concorda col racconto del Vasari (3): « Avendo dunque veduto Raffaelle l'andare nelle stampe di Alberto Durero, *volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva*, fece studiare Marc'Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente, che *gli fece stampare le prime cose sue, la carta degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno, ecc.* ».

Sebbene non sianvi testimonianze dirette, pur tuttavia sembra ormai accertato che la venuta di Marc' Antonio a Roma è da collocarsi verso il 1510. I signori Cavalcaselle e Crowe (4) ci forniscono mezzi sufficienti per stabilire la data quasi precisa dei lavori comuni dei due artisti per la *Strage degli Innocenti*. Ri-

---

(1) Quatremere: Op. cit. pag. 207.
(2) Cavalcaselle e Crowe: Op. cit., vol. II, 125.
(3) Vasari: Op. cit. pag. 42.
(4) Cavalcaselle e Crowe: Vol. II, pag. 124.

sulta chiaramente da una serie di fatti incontrovertibili che il Raimondi era a Roma al tempo in cui Raffaello attendeva ai dipinti della Camera della Segnatura (1), dipinti che, secondo il *Diario* di Paride de Grassis (2) furono da Papa Giulio collaudati ai 15 d'agosto 1511. D'altronde gli studi che Raffaello preparò per uso dell'amico sono dello stesso tempo di quelli disposti per la *Contemplazione dell' Universo* e pel *Giudizio di Salomone* nella vôlta della Camera della Segnatura, come lo provano gli schizzi a penna della Collezione Albertina di Vienna. Epperò si deve credere che i lavori per l'incisione della *Strage* furono eseguiti nel 1510, e verosimilmente nell'autunno, quando Raffaello aveva sospeso i lavori cui attendeva in Vaticano, essendo il Papa partito senza concedergli le necessarie sedute per il suo ritratto nell'affresco dei Decretali (3). Anche il Passavant (4) conviene pienamente nell'assegnare al 1510 i lavori per la *Strage;* così il Minghetti (5) affermando che non potevano essere anteriori, perchè certamente Marc'Antonio era venuto a Roma nel 1510. S'aggiunga che non si può assegnare al lavoro data posteriore, dal momento che il Müntz ha dimostrato che la stampa di Marco Antonio apparve nel 1510 (6). Il Rovani infine dice che la *Strage* fu incisa nei primi tempi di stanza del Raimondi in Roma (7). È quindi assodato che la *Strage* non fu eseguita nè prima nè dopo il 1510. Ora invito il lettore a considerare nel quadretto della sig.ª Binda la prima figura a sinistra del riguardante. È la donna che si china al suolo tenendo un pargoletto sulle ginocchia e piega la testa fissandolo piena di dolore, quasi volesse con tutte le forze dell'animo ridar la vita al caro perduto. Ebbene sulla stoffa della manica, all'attaccatura della spalla sinistra, dissimulata tra le pieghe, ma abbastanza chiara per non essere da alcuno impugnata, sta scritta una data, la data precisa a cui si deve riferire il quadretto, *MDX in caratteri romani e non in*

---

(1) Cavalcaselle e Crowe: Vol. II, pag. 124.
(2) Paride de Grassis: Vol. III, pag. 460.
(3) Cavalcaselle e Crowe: Op. cit., Vol. II, pag. 107.
(4) Passavant: Op. cit., vol. I, pag. 181.
(5) Minghetti: *Raffaello*, Bologna; 1885, pag. 127.
(6) Müntz: *Raphael*, pag. 407.
(7) Rovani G.: *Stor. delle lett. e delle arti in Italia*, Milano, 1855, I, 355.

cifre arabiche (1). Le esigenze tipografiche non mi permettono di qui dare il D attraversato dalla X come è scritto effettivamente, ma tutti possono persuadersi della cosa esaminando la tavola che qui riproduciamo. Ora, data questa perfetta coincidenza della data portata dal quadro, col tempo che altri documenti provano essere proprio quello in cui il grande pittore e il grande incisore lavoravano per la *Strage;* ritenuto che Raffaello era solito segnare colla data i suoi dipinti, e per di più dissimularla tra le pieghe dei panneggiamenti, non siamo noi di necessità tratti a conchiudere per l'autenticità del quadro, ad ammettere la quale, ci hanno già tratti, come vedemmo, i caratteri tecnico-artistici del quadretto?

*
* *

Certo mi si obbietterà essere affermazione dei moderni storici d'arte che Raffaello desse a Marc' Antonio per la incisione in rame della *Strage* semplici *disegni*. Se dunque Raffaello avesse dipinta la *Strage,* è possibile che se ne perdesse affatto la ricordanza? Alla obbiezione, a primo aspetto seria e grave, non è difficile dare soddisfacente risposta.

A chi volesse dimostrare che Raffaello non presentasse al Raimondi per l'incisione della Strage se non dei disegni, non mancano certamente le testimonianze. Prima quella del Vasari (2) « gli fece stampare le prime cose sue, *la carta* degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno ecc. »; ad essa si attenne la generalità degli storici e dei critici d'arte anche moderni. Nè poco è il va-

(1) Noto questa particolarità perchè giustamente il Rosini aveva impugnata la autenticità della *Fornarina* anche dal fatto della data in cifre arabiche che porta il quadro, mentre Raffaello usò delle notazioni romane. G. Rosini: *Gli ultimi sette anni della vita di Raffaello.* Pisa, 1845.

(2) Vasari: Op. cit. pag. 42.

lore di tale testimonianza in quanto che, non conoscendosi altri lavori di Raffaello intorno alla *Strage* all' infuori dei disegni s'era costretti a spiegare soltanto con essi la incisione del Raimondi. Difatti si citano e si studiano i primitivi schizzi per gli *Innocenti* conservati nel libro dei Disegni dell'Accademia di Venezia, nell'uno dei quali si vede un soldato vestito di maglia che ferisce un bambino tra le braccia della madre (1); nell'altro un soldato che appunta il pugnale nel petto di un bambino riposante in grembo alla madre. Questa è seduta a terra, non cerca di impedire il colpo, ed esprime il suo terrore chiudendosi le orecchie colle mani. Un altro soldato punta la spada contro una donna che tiene afferrata pei capelli; il bambino che essa stringe riempie l' aria di grida. Una terza madre scaglia il suo sandalo contro la testa del soldato (2). Questi due schizzi forse si riscontrano nell' incisione di Marc' Antonio, con forte modificazione però, nella donna di sinistra che volge il dorso allo spettatore, e forse anco nel soldato, che afferra la chioma di una madre fuggente, del centro a destra. Un altro particolare della incisione di Marco Antonio, si vuol trovare nei disegni della Collezione Albertina di Vienna. È lo schizzo a penna di un uomo ignudo che afferra per il piede un fanciullo e tenta strapparlo dalle braccia della madre. Le due figure modificate anch' esse, nella stampa di Marc'Antonio, occupano il lato sinistro (3). Un altro studio riferibile alla *Strage* è ad Oxford. Al lato sinistro del foglio, il soldato nudo che sguaina la spada e la donna da lui afferrata: il resto del foglio è occupato da quasi tutte le figure di destra dell'incisione, all'infuori della donna e dello sgherro dell'estremo lato (4). Un ultimo studio, quello di Windsor, lascia intravedere le quattro figure di sinistra nel rame di Marc' Antonio, tra le quali quella del soldato nudo che sguaina la spada, senza però la figura della donna col fanciullo contro cui egli muove minaccioso. Ritrae inoltre la seconda parte del componimento, come vedesi nel rame, meno la donna all' estrema destra (5). È dunque a meravigliare

---

(1) Cavalcaselle e Crowe: Vol. I, pag. 67.
(2) Id. Vol. I, pag. 101.
(3) Id. Vol. II, pag. 126.
(4) Id. Vol. II, pag. 130.
(5) Id. Vol. II, pag. 131.

se i critici, di fronte a questi studi e schizzi di Raffaello sull'unico soggetto, abbiano asseverato che Marc'Antonio ebbe innanzi soltanto dei disegni? Tuttavia parmi non si possa esitare nel riconoscere che gli schizzi di Venezia non possono aver servito di modello a Marc'Antonio, e per le diversissime movenze e perchè, senza entrar nel dibattito, è necessario notare che i nostri più acuti critici, quali Morelli e Frizzoni, ritengono questi disegni opera non di Raffaello, ma del Pinturicchio (1).

Rimangono gli studi dell'Albertina di Vienna, di Oxford e di Windsor; ma anche per questi notiamo che parecchie sono le modificazioni che hanno sofferto prima di essere fermati definitivamente nell'incisione: e quel che più importa, mancano di logica unità, non ci danno le figure principali del quadro, e non essendo in alcuna relazione fra di loro riesce veramente misterioso il come Marc'Antonio, con essi avrebbe potuto preparare il suo rame.

* * *

I critici hanno parlato fin qui degli accennati studi e disegni, perchè i soli conosciuti: e non si può dar loro torto. Ora invece che abbiamo innanzi la scena della *Strage* compita e perfetta, e che per la tecnica e per la data si riannoda così strettamente a Raffaello, si potrà dubitare che essa servisse a Marc'Antonio di modello?

Noi riconosciamo che a ragione il Delaborde asserì che il Raimondi eseguiva le incisioni sopra disegni quando trattavasi di figure isolate e invece sopra dipinti quando si trattava di gruppi (2). Raffaello deve aver fatto il quadro della *Strage* affinchè Marc'Antonio nell'eseguirne l'incisione fosse regolato non solo dalle finezze dei contorni del disegno, ma fosse impressionato anche dalla immagine viva dei colori, il cui sentimento non è descrivibile, ma è sicura guida all'occhio e alla mano dell'incisore (3).

---

(1) Frizzoni: *Archiv. Stor. dell'Arte*, 1888, fasc. VIII.

(2) Delaborde: *Marc-Antoine Raimondi, Etude histor. et critiq.* Paris, 1888.

(3) Giordani P.: *Del quadro di Raff. detto lo Spasimo*, etc. Milano, 1833, pag. 14.

Ora se esaminiamo minutamente i disegni e gli schizzi accennati e li confrontiamo coll' incisione di Marc'Antonio, troviamo che quei disegni son troppo insufficienti per aver servito alla composizione del quadro. Essi spiegano solamente qualche episodio, ma non la parte, che è la principale e che caratterizza il quadro dandogli un significato profondo e proprio. Il genio di Raffaello, veramente insuperabile nella composizione, si appalesa anche nell' incisione di Marc'Antonio, in cui l' Urbinate seppe dimostrare non solo tutte le gradazioni e le modalità che può assumere un sentimento, ma riunire i vari gruppi in modo che se ne scorgesse una logica unità. Lo spettatore con un solo colpo d' occhio ha dinanzi tutte le fasi della tristissima scena. Nel nostro quadretto questo filo logico ci conduce dalla disperazione della madre che vede la sua creatura trucidata ed esanime, al terrore della donna che fugge inorridita, alla difesa violenta della madre assalita, alla speranza che traspare in quella che fuggendo si illude di evitare i colpi dei carnefici. I gruppi adunque si fondono, si illustrano a vicenda, hanno tra loro una morale unità, donde risulta tutta la bellezza e il significato della composizione. E si vorrà dire che la sapienza di questa distribuzione dei gruppi, il nesso logico di questo assieme, debba rifiutarsi a Raffaello per farne merito all' incisore? Eppure a questo dovrebbe giungere chi volesse sostenere essere la incisione il prodotto dei soli schizzi e degli staccati disegni incompleti di Raffaello. Anzi aggiungo che l'assurdo diventa ancor maggiore, pensando che i disegni e gli schizzi di parecchie parti principali del quadro mancano affatto. È soltanto col nostro dipinto che la incisione del Raimondi può essere spiegata

* * *

È vero che la nostra *Strage* è dipinta, e che il Duplessis affermò dogmaticamente avere il Raimondi riprodotto non altro che da disegni, per scusarne la deficienza di effetto pittorico (1). Ma ciò regge dinanzi alla critica? Non esito a dir di no.

---

(1) Duplessis G.: *Le meraviglie dell' incisione,* Milano, Treves, 1875, pag. 63. Scrive il Duplessis: « Dico i disegni, perchè Marc' Antonio non riprodusse che dei disegni e non mai direttamente una pittura del Sanzio: particolarità note-

Gli contrappongo innanzi tutto l'autorità dei molti che affermano il contrario, e fra essi principalmente il Vasari. La cui frase « *gli fece stampare le prime cose sue, la carta degli Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno*, ecc. » fondamento a tutte le affermazioni che Marc'Antonio copiasse dalle *carte*, cioè dai disegni e non dai dipinti, deve essere spiegata in senso ben diverso: essa equivale alla seguente: « Raffaello fece stampare a Marc'Antonio i primi suoi lavori, cioè la *Strage* ecc. ».

Del resto ecco testimonianze e fatti che mostrano come non sempre e non da tutti fosse ritenuto che della *Strage* non esistesse un dipinto. Nel volume di Luigi Cicconi (1) è descritto Raffaello che va spiegando a certi visitatori alcuni quadri che adornavano il suo studio. Mostrando ad essi il *cartone della Strage* per gli Arazzi, e accennato che questo soggetto già l'aveva trattato per Marc'Antonio, continua così: « *Per la pittura l' argomento è di mirabile effetto*, perchè si vede la ferocia dei carnefici contrapposta all'amore ed alla disperazione di povere madri..... Rappresentato l'amor materno nella sua più forte azione, *lo dipinsi* nel dolore.... » Ora, si dia pure anche pochissimo valore alle parole del Cicconi: resta però sempre il fatto innegabile di uno scrittore di cose d'arte, che avendo studiato con sufficiente ampiezza l' argomento, tanto da meritare che in una posteriore edizione il Prudenzano, ne illustrasse il testo con documenti (2), parla non dei soli disegni, ma di un dipinto che per la *Strage* Raffaello aveva eseguito. Anche il Quatremere de Quincy (3) ammette che Marco Antonio incidesse da dipinti dell' Urbinate, e più innanzi (4) parla anche della *pittura* della Strage degli Innocenti, della quale però non sa dire il luogo

---

vole perchè sprovviste d' effetto pittorico le sue stampe potrebbero essere accusate di non riprodurre l' effetto dell' intonazione dei quadri originali ». Ma questa affermazione fatta come si vede unicamente per scusare Marc' Antonio, oltrecchè è contraddetta da molti autori, si basa sopra fatti, estranei alla *Strage degli Innocenti*, ed estranei anche alla verità, dal momento che la critica odierna non riconosce più, o limita di molto, l' autenticità di quei dipinti, che non corrispondendo perfettamente all' incisione di Marc' Antonio, fecero pensare al Duplessis che questi dipendesse unicamente da disegni.

(1) Cicconi L.: *Raff. e le belle arti sotto Leone X*, Milano, 1845, pag. 222,

(2) Cicconi L.: *Raff. e le belle arti in Italia ai tempi di Leone X*, con illustraz. stor. ed estet. di Fr. Prudenzano, Napoli, 1870.

(3) Quatremere: Op. cit. pag. 733.

(4) Id.: Op. cit. pag. 748.

ove si trovi. Se avesse voluto alludere soltanto ai noti *disegni* dell'Urbinate ne avrebbe con tutta precisione indicate le Collezioni che li custodiscono, cosa d'altronde ch'egli fece per i disegni di Venezia a pag. 711 e 712, di Vienna a pag. 722, quantunque non conosca i disegni di Windsor e di Oxford.

Mons. Bottari nelle note all'edizione romana del Vasari (1) dopo aver parlato della incisione della *Strage*, accenna che Marc'Antonio copiava da un unico lavoro di Raffaello, non dai vari disegni che il maestro avrebbe lasciato a lui da raggruppare e da fondere in un'unica armonica composizione. Ora nessuno ha mai saputo dare notizia di questo unico lavoro di Raffaello, che pure il Bottari asserisce esser stato posseduto dal Cardinale d'Este.

Giova avvertire che questo Cardinal d'Este (Luigi), morto il 30 dicembre 1586, aveva ereditato in parti eguali col duca Alfonso, dal Cardinale D. Ippolito d'Este, morto il 2 dicembre 1572. Questo Card. Ippolito era stato l'unico erede di suo zio omonimo, Card. Ippolito d'Este, morto il 2 settembre 1520, anno della morte di Raffaello, col quale era in istretti rapporti; tanto è vero che il grande maestro aveva fatto per lui un quadro di S. Michele (2). Appare così la serie dei passaggi del nostro quadretto dallo studio di Raffaello, alle sale del Cardinal Estense.

Anzi dell'originale posseduto dal Card. d'Este secondo il Bottari, credo di trovare allusione in queste parole del Farabulini: La principessa (Margherita Gonzaga moglie di Alfonso II d'Este) non lasciò di tentare quantunque far si potesse per venire in possesso di un Raffaello e ne scrisse particolarmente colle più grandi istanze al Conte Ercole Estense Tassoni dimorante in Roma. E per gli ottimi offici di costui, Don Alfonso d'Este, zio del duca, che aveva a que' dì, intercedendo per lui il Cardinale Canano, ricevuto in dono da un prete di Reggio *un piccolo quadro sotto il nome del Sanzio acquistato dall'eredità del cardinale Luigi d'Este*, sì a lei lo ridonò prontamente, facendola lieta e contenta sopra ogni credere. Qual fosse il soggetto di quel dipinto e a quali mani passasse da poi e qual fortuna corresse, da niuno scrittore si raccoglie.... quantunque si avesse in conto di cosa rarissima (3).

---

(1) VASARI: *Vite di pitt. scult. e archit.* Milano, tip. Classici, Vol. X pag. 204.
(2) L. PUNGILEONI: *Elogio stor. di Raff. Santi,* Urbino, 1829, pag. 200.
(3) FARABULINI D.: *Sopra una Madonna di Raff.* Roma, 1875, pag. 173.

Queste notizie del Farabulini credo siano desunte da uno scritto di Giuseppe Campori che così narra delle pratiche tra Ercole Estense Tassoni e Margherita Gonzaga: « Il 2 settembre del 1587 egli le annunziò che fra le suppellettili dell'eredità del Cardinale Luigi Estense trovavasi un *quadretto* di Raffaello *non conosciuto* e perciò stimato solamente cinque scudi.... Aggiungeva che esso quadro era caduto in mano di un prete reggiano che gli aveva ricusato l'offerta di quindici scudi, ma che poi per interposizione del Cardinale Canano e del Co. Alfonso Fontanelli l'aveva dato in dono a D. Alfonso d'Este zio del Duca. Non altro sappiamo di questo negozio senonchè lo stesso D. Alfonso informato del desiderio della Duchessa, le profferse il quadro del quale ignoriamo l'argomento e le posteriori vicende (1) ».

Da tutte queste testimonianze si viene a dedurre

a) che della *Strage* esisteva un lavoro di Raffaello finito e compiuto;

b) che tale lavoro trovavasi e fu visto presso il Cardinale d'Este;

c) che esso era un *quadretto;*

d) che alla morte del d'Este, venduto probabilmente all'asta che si dovette bandire per pagare i più che 200 mila scudi di debiti che il defunto lasciava, passò ad un prete reggiano che lo donava a Don Alfonso d'Este;

e) che da questi passava a Margherita d'Este Gonzaga.

Seguendo un debole filo lasciatoci intravvedere dal Campori sembra che il quadretto passasse poi ai Della Rovere di Urbino, trovandosi menzione di esso in una lettera del 1653 che lo dice posseduto dalla madre dell'ultimo duca e da lei regalato ad un monastero di monache, che lo vendettero per liberarsi da certi debiti. Gli Este che sapevano del *quadretto* e che l'avrebbero desiderato, sulla notizia della vendita, ne commisero la ricerca e l'acquisto al conventuale Padre Bisi miniatore della corte estense, che in una sua lettera da Bologna, del 22 maggio 1658 al duca Francesco, scriveva che da cinque anni aveva cercato del quadro a Bologna, a Pesaro, a Fano, ma sempre inutilmente, quantunque avesse adoperato *rimedii spirituali e temporali sino all'ultimo segno* (2). Non è quindi ad escludersi che dalle accen-

---

(1) Campori: *Notiz. ined. di Raff. d'Urb.* Modena, 1863, pag. 34 seg.
(2) G. Campori: Op. cit. pag. 36.

nate monache il quadretto sia stato venduto ad un cardinale, il cardinale della tradizione dei signori Riva; e che poi alla morte di esso fosse di nuovo posto in vendita, ed acquistato definitivamente dalla famiglia da cui oggi è posseduto.

*
* *

Passiamo ad altro. Si sa che Raffaello ebbe uso pressochè costante di segnare i suoi quadri col suo nome, o almeno colle sue iniziali, e di notare frequentemente anche l'anno in cui l'opera era stata compita. Particolare assai curioso si è che il pittore, pur segnando il quadro, amava quasi dissimulare la firma e la data e studiavasi quindi di disporla fra le pieghe dei panneggiamenti. Ne viene che la firma del pittore non ha mai tipo costante e definito; dovendo adattarsi alle esigenze dello spazio essa è talora intera, talora abbreviata, e le abbreviature arbitrarie e diverse. Scorrendo l'opera del Passavant (1) trovo per esempio che la Madonna della Contessa Alfani di Perugia ha inscritto fra gli ornamenti del bordo della veste *R. d. V;* nel Cristo sul Monte degli Olivi la firma *R. V* leggesi sugli ornati della veste di S. Pietro; la Madonna degli Ansidei ha sull'orlo della veste la data *MDV;* la Madonna di lord Cowper reca sull'orlo dell'abito *MDVIII. R. V....* Ho detto che anche le abbreviature sono arbitrarie e incostanti. Lo stesso Passavant ci offre questi esempi: 1) R., 2) R. V., 3) R. d. V, 4) RAPH. VRBI. INV., 5) RAPHL. VRBINAS. MDV., 6) MDVIII. R. V, 7) RAP. VRB. ANNO MDV, e così via.

Ora nel nostro quadretto quella mezza figura di donna piegata sul suo bambino, che abbiam visto recare la data MDX, porta anche la firma del pittore, chiara ed evidente, che si legge con tutta sicurezza così: RAP. S. V. *(Raphael Sanctius Urbinas).* Essa è delineata sulla parte destra del copricapo della donna: il RAP è posto sopra l'V, e la S di minori dimensioni è quasi intrecciata alla sommità della sinistra asta dell'V. Notevole particolare è il riccio con cui si termina l'asta del P; chi ha pratica della grafia raffaellesca sa che il P, anche minuscolo, è sempre dal Sanzio terminato a uncino o voluta: l'analogia è anche

---

(1) PASSAVANT: *Raph. d' Urbin*, ecc. Paris, 1860, Vol. II, *passim*.

specialmente caratteristica nella forma dell' S e R (1). Sono minutezze è vero; ma esse appunto escludono la soverchieria e affermano la genuinità della firma. Un falsario si sarebbe tradito.

La particolarità notevolissima della firma e della data apposta al quadro è il suggello della sua autenticità, e ne siamo tanto più sicuri in quantochè e la grafia particolare, e le abbreviature, e il luogo in cui la firma e la data furono poste, corrispondono esattamente agli usi di Raffaello. Aggiungerò ancora, a maggior conferma, che la segnatura, vicino al nome, dell'anno MDX, che è quello in cui il Sanzio lavorò per la *Strage,* come già abbiamo provato e come appare anche dalle indagini del Müntz, del Passavant, ecc. (2) si spiega, con ciò che Raffaello segnava l'anno specialmente in quei lavori pei quali già da tempo aveva studiato e preparato schizzi e disegni. Ora il Sanzio, che sin dal principio della sua carriera artistica aveva vagheggiato il lavoro della *Strage* e ad esso aveva atteso con amore e con costanza, segnava la data in quel quadro quando vide realizzato il suo sogno d' artista.

*
* *

Ho udito da taluno revocare in dubbio l'autenticità del quadretto nostro, per le sue piccole proporzioni, quasi Raffaello non avesse dipinto che quadri di grandi dimensioni. A costoro suggerisco di scorrere un catalogo delle opere dell'Urbinate e facilmente si persuaderanno dell' infondato loro pregiudizio. Persino nell'anno 1510, quello del nostro quadretto, Raffaello produsse altri piccoli lavori (3).

Rilevano altri la fascia che ricinge i fianchi dello sgherro a sinistra di chi guarda, il quale nella incisione di Marc'Antonio figura totalmente nudo. Dirò che non si tratta di correzione o di aggiunta posteriore: Raffaello copriva ne' suoi quadri quanto direttamente potesse offendere il pudore. Che invece Marc'An-

---

(1) Vedi i facsimili in Müntz: *Raphael* etc. Paris, 1881, pag. 367. — Quatremere: Op. cit. — Passavant: Op. cit. — Lombroso: *Grafologia.* Milano. — L. Pungileoni: *Elogio Stor. di Raff. Santi,* pag. 293.

(2) Müntz: *Raphael, sa vie, etc.*, pag. 407. — Passavant: Op. cit., vol. I. pag. 181.

(3) Pungileoni: *Elogio stor. di Raff. Santi,* pag. 102.

tonio non fosse troppo scrupoloso, lo si arguisce dalle oscenissime illustrazioni dei *Sonetti* dell' Aretino che gli fruttarono la prigione (1): figurarsi quindi s'egli avrebbe voluto rinunciare ad una prova della sua abilità di disegnatore e d' incisore in ossequio a quel pudore ch' ei non sentiva.

*
* *

Tacqui fin qui di un' altra particolarità importantissima del quadro della signora Binda; esso è dipinto sul rame. La tacqui a bella posta perchè ho dubitato che l' annuncio di essa potesse trattenere i lettori dall'esame dei numerosi argomenti favorevoli all' autenticità. Giacchè è cosa a deplorarsi che per più d' uno la enunciazione sola che il dipinto è sul rame, basta a far gridare che il quadro non può essere di Raffaello; sostenendosi con gravità scientifica che sul rame Raffaello non ha mai dipinto; che questo genere di pittura è nato soltanto nella seconda metà del secolo XVI, e via via, citandosi magari per conferma dogmatica l'autorità di qualche Congresso artistico. Tutto questo, lo ripeto, è deplorevole perchè improntato a leggerezza; eppure se il quadro della signora Binda rimase fino a questo tempo sconosciuto, si fu precisamente per il pregiudizio di coloro che vedendolo sul rame, non si curarono di studiarlo; *græcum est*, *non legitur*. Credo anzi che parecchi dei miei lettori, all' apprendere questa particolarità, chiuderanno il libretto ripetendo: Battaglia perduta!

Hanno torto.

So bene, che l'uso di dipingere sul rame si fè comune solo nella seconda metà del 1500: chi ha appena qualche pratica di quadri, senza aver fatto alcun sforzo di scienza e di critica, ne è persuaso. Però dall'essere invalso quest'uso soltanto dalla metà del '500 non deriva la conseguenza che Raffaello non abbia dipinto sul rame. Una trasformazione nella tecnica pittorica non avviene all'improvviso, un uso non diventa tale in un giorno: esso invece è sempre preceduto da numerose prove ed opere. Ora appunto perchè alla metà del '500 nei dipinti diventa tanto comune il rame, in sostituzione delle tavole, bisogna credere logicamente che anche prima qualche pittore se ne sia servito.

(1) Delaborde: *Marc-Antoine Raimondi,* etc. pag, 54.

Perchè dunque voler assolutamente escludere che Raffaello avesse dipinto anche una sol volta sul rame?

Si dice che Raffaello non ha mai dipinto sul rame, perchè non lo sono i quadri che di lui si conoscono. Ma questo è un circolo vizioso, è un dar per provato quel che si deve provare: mentre il quadretto si presenta con tante prove di autenticità che la questione del rame diventa di poca importanza.

Ma lasciamo i ragionamenti e cerchiamo invece quei fatti che ci possono apportare qualche luce.

« *Si è detto e ripetuto che Raffaello aveva fatto sopra uno dei rami di Marc'Antonio l'intaglio della Strage degli Innocenti* » scrisse il Quatremere (1), riassumendo una affermazione comune. Nelle voci popolari v'è sempre qualche cosa di vero, ed a nostro avviso, nel caso presente, questo qualche cosa di vero starebbe appunto nel fatto che Raffaello avesse dipinto e non intagliato sul rame la *Strage degli Innocenti.* E dell' errore della voce popolare si comprende di leggieri il motivo. In quel tempo non essendo ancora comune la pittura sul rame, si capisce come gli scrittori sentendo ripetere che Raffaello aveva fatto la *Strage* sul rame pensassero naturalmente all' intaglio, anzichè alla pittura. Ma se giustamente non possiamo ammettere che Raffaello avesse eseguito l' intaglio sul rame, perchè nulla rimase a giustificare ciò, nè la lastra da lui intagliata nè una copia stampata da essa, e perchè poi d'altra parte non ci sembra troppo probabile che la mano d' un pittore possa sostituirsi facilmente a quella dell'incisore col bulino, che come è noto richiede grande pratica ed esercizio, quali ragioni si potrebbero serenamente opporre al fatto, provato dall'evidenza della pittura stessa, che Raffaello avesse dipinto la *Strage degli Innocenti* sul rame? E si noti come tutto convenga e collimi col nostro quadro. Questi storici antichi parlano del rame, solo a proposito della *Strage;* e il dipinto nostro sarebbe il solo lavoro di Raffaello sul rame. Parlano di una lastra di Marc'Antonio; e veramente pel nostro quadretto Raffaello usò di una lastra di quell'incisore; e in questo proposito rammentiamo che le dimensioni del dipinto, coincidono precisamente con quelle della lastra incisa. Volendo andar in fondo alla cosa e trovare la ragione delle asserzioni del Qua-

(1) Quatremere: Op. cit., pag. 212.

tremere e degli altri, piaccia o no, siamo costretti a ricorrere precisamente al nostro dipinto.

Aggiungerò anzi, che la materia su cui è tracciato il quadretto non mi sembra piccola prova di autenticità. Trovo naturalissimo infatti che il primo lavoro, la *prima cosa* di Marco Antonio (1), fosse da Raffaello curata colla maggior attenzione, sia coll' assistenza e vigilanza continua sì da far credere l' Urbinate quasi socio nello stesso lavoro (2), sia col facilitare all' incisore la riproduzione del soggetto destinato alla stampa. Ora quale facilitazione più grande che metter innanzi a Marc' Antonio il lavoro nelle identiche proporzioni della desiderata riproduzione e dargli innanzi il lavoro anche a colori perchè potesse meglio esser guidato dai toni del colorito, dalle mezze tinte, dagli scuri? Lavorando adunque i due grandi artisti nello stesso studio (3), e date le ragioni esposte, si può con fondamento ritenere impossibile che Raffaello adoperasse pel suo quadro una delle tante tavole che il Raimondi teneva agglomerate e preparate per le sue incisioni? La cosa mi sembra invece non solo possibile, ma affatto naturale e spontanea, anzi la più logica soluzione della questione; tanto più riflettendo che il dipingere sul rame non richiede un processo od una tecnica diversi da quelli seguiti per le tavole e le tele.

Del resto concediamo per un istante che prima del 1550 non si sia mai, nemmeno per eccezione, dipinto sul rame. Ne viene tosto di conseguenza che dunque la *firma* e la *data* del nostro quadretto sono un audacissimo falso. Ma, domando io, tutta l'arte con cui il nostro quadro è condotto, può dirsi l'arte di un falsificatore? Costui che, nel supposto, dipende dalla incisione del Raimondi, avrebbe potuto far opera superiore all'archetipo, giacchè è indubitato che il nostro quadretto è di molto superiore alla incisione di Marc' Antonio? E per ultimo, questo preteso falsificatore, tanto sapiente per arte, avrebbe potuto essere insieme così poco avveduto da ignorare che il rame (sempre secondo l'ipotesi) non fu usato prima del 1550, ed usarne in un dipinto che egli avrebbe datato col 1510?

---

(1) Vasari: Op. cit., pag. 42.
(2) Cavalcaselle e Crowe: Vol. II, pag. 125.
(3) Lanzi: *Storia Pittorica*. Bassano, 1809, vol. I, pag. 99.

Infine per esprimere un desiderio, osserverò che sarebbe cosa veramente utile, anzi necessaria, che invece di tanti che dogmatizzano intorno alla pittura sul rame, si trovasse chi affrontando la questione cercasse di dare ad essa quella base veramente scientifica, che ancora non ha.

Alla nostra letteratura artistico-critica manca una trattazione sull' argomento, e mentre è facilissimo sentire giudizii di ogni genere in proposito, non si trova un esame ed una discussione dei medesimi.

A coloro poi che si compiacciono di affermare che il rame non fu mai usato, nemmeno in qualche caso singolare e per eccezione, avanti la seconda metà del secolo XVI, domanderò come mai, fra i tanti esempi che potrei recare, nella Galleria di Dresda al n. 153 del catalogo antico, e 170 del recente si attribuisca ad Antonio Allegri detto il Correggio, morto come si sa nel 1534, una Maddalena dipinta sul rame. L' Habich avverte trattarsi di una copia (1), e noi gli vogliamo credere: ma l' attribuzione intanto esiste e depone contro l' infallibilità della affermazione comune. Così pur è noto che nella Galleria del fu Cav. Federico Manfredini si aveva una Sacra Famiglia dipinta sul rame da Giulio Romano (Pippi) che morì nel 1546 (2), e anche questo non conforta certamente i sostenitori del tardissimo uso del rame nella pittura.

Comunque, noterò col De Mauri (3) che « il *vero conoscitore non guarda mai un quadro a dorso se non per assicurarsi di più sul grado di sua conservazione: ma per giudicare quello che è, la sola pittura dev' essere la guida.* Ciò diciamo contro coloro i quali *avendo il pregiudizio* che la materia su cui è dipinto un quadro possa influire sul suo merito e sul suo prezzo, la prima cosa che fanno è di esaminarli per di dietro, passando poi ad osservare il dipinto: cioè operando proprio il contrario di quel che dovrebbero. Per vedere quanto poco tale pratica sia utile basta considerare che una infinità di materie han servito

---

(1) G. Habich: *Vade-mecum pour la peinture ital.* Hambourg, 1886, parte I, pag. 59.

(2) A. Neu Mayr: *Memor. stor. critica sopra la pittura*, Padova, 1811, Tavola, III.

(3) De Mauri: *L'amatore di oggetti d'arte e di curiosità.* Milano, Hoepli, 1897, pag. 74.

indistintamente agli artisti di ogni paese per dipingere... La tela e il legno *e talvolta anche il rame sono stati generalmente impiegati* pei quadri di una certa grandezza..... *Il rame ha servito indistintamente ai pittori di tutti i paesi come il legno e la tela....* La tela *ha servito indistintamente* ai pittori di tutti i paesi *come il legno ed il rame.* ».

*
* *

Riassumo i punti principali del mio studio, sui quali desidero si fermi specialmente l' attenzione del lettore.

Abbiamo accertato che della *Strage* dovette esistere un lavoro unico di Raffaello, da cui dipendeva l' incisione di Marco Antonio (1). — Quest' unico lavoro completo della Strage esisteva a detta di chi l'aveva visto presso il Card. d' Este. Il nostro quadro corrisponde a queste circostanze e spiega, oltrechè l' incisione, le affermazioni degli antichi storici di Raffaello.

È accertato ormai che l'incisione della Strage fatta da Marco Antonio sotto la vigilanza di Raffaello è quella senza felcetta: il quadro della signora Binda concorda nei particolari con questa incisione, non coll' altra della felcetta.

Le caratteristiche del colorito nel nostro quadro corrispondono a quelle dell' inizio del periodo romano di Raffaello: e lo stesso è a dirsi per i particolari del disegno.

Raffaello è appuntato per l' eccessiva muscolosità nei nudi: il nostro quadro conferma l' appunto.

Era uso di Raffaello di segnare il nome e la data dissimulandoli tra i panneggiamenti: nel nostro quadro si ha il nome suo e la data così dissimulata.

I lavori di Raffaello e di Marc' Antonio per la Strage non possono essere anteriori o posteriori al 1510: la data recata dal nostro quadro segna precisamente quell' anno.

---

(1) A coloro che asseriscono non esser stato necessario a Marc' Antonio un unico lavoro d' assieme di Raffaello, per preparare le sue incisioni, noi rispondiamo che l' affermazione può valere quando si tratti delle incisioni lavorate dal Raimondi dopo qualche anno di convivenza col Sanzio. Ma il voler ciò applicare per la *Strage*, opera dei primi giorni della vita romana di Marc'Antonio, è cosa che contraddice al noto racconto della cura avuta da Raffaello per questa incisione; e alla positiva testimonianza di parecchi autori sull'esistenza di un lavoro raffaellesco completo della *Strage*.

La grafia di Raffaello aveva caratteristiche singolari e marcate: esse riscontransi con esattezza nella firma e nella data del nostro quadro.

La voce popolare, registrata anche dal Quatremere, che Raffaello avesse fatto sopra uno dei rami di Marc'Antonio l'intaglio della *Strage*, trova, come abbiamo visto, la spiegazione nel nostro quadro. Qui ripeterò che un conto è l' introduzione di un sistema, e un altro conto è il fatto isolato, che avviene naturalmente per le speciali condizioni del caso. Non è già a ritenersi che la lastra di rame del quadro in questione sia stata ricercata da Raffaello a bella posta per effettuare un'idea prefissa di voler dipingere sul rame, (il che del resto non dovrebbe meravigliare in un genio come Raffaello, in cui le curiosità e le bizzarie artistiche erano infinite); ma l' idea di dipingere sulle lastre di rame deve essere venuta a Raffaello impulsivamente, allorquando, trovandosi nello studio di Marc'Antonio ed accorgendosi dell'opportunità della pittura per la migliore riuscita dell' incisione che tanto gli premeva, girando gli occhi intorno non vide che le lastre di rame di Marc' Antonio. E francamente, della realtà della nostra ipotesi non ci parrebbe giustificato alcun dubbio, dal momento che si potè accertare che la lastra di rame del dipinto corrisponde nelle dimensioni con quella di Marc'Antonio. Mi pare così che l' argomento il quale a tutta prima sembrava dovesse escludere l'autenticità del quadretto, serve per sè stesso ad avvalorarla.

Per tutto questo assieme di fatti e di dati io ho dovuto convincermi che il quadretto della signora Binda si deve ritenere un autentico Raffaello.

Credono alcuni che la tradizione ed i documenti storici bastino per il battesimo di un quadro; altri ritengono che questi nulla giovano e che l'unico documento da considerarsi sia quello insito e, in altre parole, rappresentato dal quadro stesso. Francamente, non possiamo convenire nè cogli uni, nè cogli altri. I documenti giovano pur molto, ma dal momento che noi stessi vediamo falsare la storia contemporanea, non possiamo esclusivamente affidarci ad essi. D' altra parte il documento insito del quadro basta da sè solo in molti casi a rendere attendibile il giudizio. Ho detto in molti casi soltanto, giacchè, anche secondo il Morelli, gravissime possono essere le discrepanze negli apprez-

zamenti sì che « quello che ad uno di noi par nero, all'altro pàr bianco, e quello che per il direttore Bode è un'opera magistrale, a' miei occhi appare per lo più un lavoro di bottega (1) ».

Per evitare l'uno e l'altro scoglio ho studiato il quadro sotto tutti i rispetti e come il lettore avrà visto, è risultato che la tradizione e le notizie storiche lumeggiano i caratteri artistici interni del quadro, e questi a quelli servono di conforto.

Ho errato? Date le prove dell'errore. Ma prove siano e non asserzioni; come prove documentate, e non parole sono quelle che io ho dato.

Dirò anzi in proposito, con un dotto scrittore del *Raffaello,* giornale d'Urbino: « Per dimostrare che il quadro non è del Sanzio, non cominciamo a porre l'impossibilità che sia suo, come farebbe uno scettico; ma si diano prove. Diversamente si viene presto alla conclusione, ma senza avvertire che il sistema non riesce che a fare smarrir la traccia dell'autore: giacchè, escludendo Raffaello, non si sa a chi attribuire il quadro (2) ».

*
* *

Ho studiato il quadretto della signora Binda non perchè avessi intenzione di parlarne pubblicamente. Se mi indussi a scrivere, dopo che fui convinto della sua autenticità, è perchè mi spiacerebbe, per l'amore che porto al patrimonio artistico del nostro paese, avvenisse pel quadretto quanto si ebbe a deplorare, anche recentemente, per altri lavori di Raffaello. Essi fin che rimangono tra noi, sono circondati di dubbio e di negazioni, e non apprezzati come si meritano. Di qui la facilità con cui varcano le nostre frontiere: e quando li abbiamo perduti, allora la verità incomincia a farsi strada, se ne proclamano i meriti e l'auten-

---

(1) Esempio classico e impressionante di questa diversità d'apprezzamenti è il quadro della *Dama Velata*, esposto alla galleria Pitti, per secoli ritenuto di autore ignoto. Nato il dubbio che dovesse attribuirsi a Raffaello varii pittori non indugiarono a levar la voce per impedire che all'immortale Urbinate si riconoscesse la paternità di un dipinto tanto scorretto. Dovette il Morelli colla sua critica forte e mordace far capire l'errore in cui si era incorsi; oggi, accertata la attribuzione, si fa solo questione se trattasi dell'originale o di una copia. Il Morelli assevera che il quadro è originale.

(2) *Il Raffaello*, novembre 1874, in FARABULINI: *Sopra una Madonna di Raff.*, pag. 84.

ticità, diventano l'ornamento più apprezzato delle più importanti gallerie. Solo allora anche gli indifferenti prendono a rimpiangere la gemma sparita. Se questo scritto potrà impedire il rinnovarsi di un simile caso mi parrà di non avere invano faticato intorno al prezioso quadretto.

Pavia, 9 *Giugno* 1899.

ALTRI SCRITTI DELLO STESSO AUTORE

Il nome di Gesù. — *Conversazioni popolari.* Operetta premiata al concorso Mineo Ianny di Roma, 2ª Edizione, Modena, Tip. Imm. Conc. 1884.

La Dottrina dei Dodici Apostoli. — *Documento del 1° secolo della Chiesa, pubblicato nel suo testo originale con versione e commenti.* 2ª Edizione, Modena, Tip. Imm. Conc. 1886.

Papa Liberio ed il Codice epigrafico *già Corbeiense ora di Pietroburgo. — Osservazioni storico archeologiche.* 2ª Edizione, Milano, Tip. Ghezzi 1886.

S. Tommaso d'Aquino morì di veleno? *Studio storico-critico.* 3ª Edizione, Modena, Tip. Imm. Conc. 1889.

L'avv. comm. Giovanni Vidari. — *Cenno necrologico.* Pavia, Tip. Fusi, 1894.

Intorno al sepolcro del B. Bernardino da Feltre. — *Memorie e documenti,* con due tav. fototipiche. Pavia, Tip. Fusi, 1894.

L'Università di Pavia ed il dogma dell'Immacolata. — *Documento inedito, con annotazioni.* Milano, Tip. Serafino Ghezzi, 1894.

Le crocette Auree Langobardiche del Museo Civico di Storia Patria. — *Osservazioni storico-archeologiche.* con una tavola fototipica. Pavia, Tip. Fusi, 1895.

Un Vessillo di Pavia del Secolo XVI e la Statua del Regisole. — *Appunti storici,* Pavia, Tip. Fusi, 1895.

La Chiesa ed il Convento di S. Tommaso in Pavia. Pavia. Tip. Artigianelli, 1895.

Le origini del Santuario della Madonna del Lago a Garbagna. Milano, Tip. Ghezzi, 1895.

Di alcuni affreschi di Bernardino De Rossi scoperti nella Chiesa Parrocchiale di Pancarana. Pavia, Tip. Artigianelli, 1895.

Un diploma inedito di Re Lotario riguardante Como (20 agosto 949). Torino, Stamperia Reale Paravia, 1896.

Le ossa di Re Liutprando scoperte in S. Pietro in Ciel d'Oro di Pavia. Milano, Tip. Comm. Lombarda, 1896.

Di alcune iscrizioni romane cristiane e langobardiche scoperte in S. Pietro in Ciel d'Oro. Pavia, Tip. Artigianelli, 1896.

La Roncalia delle diete imperiali nel territorio pavese. — *Studio storico topografico.* Milano, Tip. Ghezzi, 1897.

Una iscrizione greca pavese del 471 d. C. ecc. — *Studio archeolog. epigrafico.* Milano, Tip. Ghezzi, 1897.

I monumenti cibeliaci conservati in Pavia. — *Studio archeologico.* Pavia, Tip. Artigianelli, 1897.

Storia d'Italia di Mons. Balan, curata ed accresciuta di note. Modena, Tip. Imm. Conc., 1894-1898, Vol. X.

Antiche iscrizioni Ticinesi. — Parte Iª. Pavia, Tip. Artigianelli, 1897.

L'assoluzione di Pavia dall'interdetto di Papa Giovanni XXII — Milano, Tip. Faverio, 1897.

Francesco Barbavara durante la reggenza di Caterina Visconti (secondo i documenti dell'Archivio Civico di Pavia, Torino, Stamperia Reale, 1897.